

Az eltagadott műfaj

Művészetfilozófiai esszé

„S a sellő áldozata soha se veszi észre, hogy hol végződik a kíváncsiság, s hol kezdődik az örvény.”

(Ambrus Zoltán)

...Az Ikrek¹ esetében például a kezdő lépés, a játék axiómája az, hogy hárman nem lehet. Miért? Nem tudni. *Egyébként* tudjuk, de ha elfogadjuk a játék autonómiáját, akkor egy pillanatra erre az oly jól ismert szabályra is máshogy tekintünk. Miért is tehát? Csak. Nem lehet, és kész. A két tökéletesen egyforma közül csak az egyik lehet. Vagy Péter vagy Pál. Aki persze valójában Péter-Pál, bonthatatlan egység. És mégis választania kell közülük Margitnak: ez a játék. Megpróbálják a szabálytalanságot minden lehetséges módon: Péter átveszi Pál szerepét — a véletlen segedelmével. Pál Péter helyére tör — és ez már valami mélyebb szabálytalanság, vad dolog, machiavellizmus, vabank. Margit pedig elképzei a Péter-Pált. Ezt a mélyen csiklandó szexuális kihágást. De a játék nem erről szól. El kell jutniuk addig a pontig, ahol megadják maguk. És az győz (?), aki ezt a megadást a legjobban érti. Ez pedig Péter. De leginkább a játék győz. Ahogy egy nagyon banális szonatina végbemegy. Vagy, mondjuk, a Víg özvegy keringője, ami szerepel magában a regényben is. „Rendszerint ezt az agyoncsépeelt melódiát szokta tréfásan zongorázni...”² Hang hang után, abszolút ismerősen, a legegysze-

¹ Török Gyula — a Porban és a Zöldköves gyűrű c. regények szerzője — utolsó művéről van szó.

² Török Gyula: *Ikrek*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1958. 153.

rűbb hármashangzatok, hangnemváltások, mindig az egyetlen lehetséges zárlat, előtte ismétlés(ek) ad libitum, és végül de capo al fine. Így megy végbe a játék. És, aki akar, táncolhat rá. De tudnia kell, hogy a játék szelleme érzéketlen és kíméletlen,³ hogy a leg-egyszerűbb, legbutább szonatina is valami véglegeset, végsőt mond el, ami kizár mindenféle heteronómiát, és így a reflexió lehetőségét is. Minél egyszerűbb és gépiesebb,⁴ annál tökéletesebb. És persze ha szerelemről, akkor halálról is beszél. És a halál végpontján válik (utólag) sorsszerűvé, hogy Péter témája a *zuhanás* volt, Pálé a *véletlen*, hisz ez a játék, ez az inverzió, szerepcsere, to take the role of the other, hisz Pál zuhan le és véletlenül Péter marad... Marad négy szemközt a véletlennel. És a végén újra belép a társaság. A keret, amiből kivált a három téma, hogy egy hármas függőben összebogozódjon és szétváljon, a keret újra belép, mert ez is a játék része. Hogy a titokzatos tercettet banális hangok körbecsapongják, körülmozzák, és úgy énekeljék el, ahogy a Víg özvegy keringőjét, mintha már mindig is így lett volna. Nóta és kuplé. És legvégül: derunt... dolores... inferni. Temetési beszéd. A legbanálisabb nóta.

2. A „szervedély játéka” olyanfajta játékteret hoznak létre, ahol a játékosok nem pontosan ismerik a szabályokat. Tudatában vannak annak, hogy játszanak, hogy megszállva tartja őket valami, ami fölött nincs uralmuk, de a lépéseket nem ismerik. Kénytelenek a Másik arcának, mozdulatainak, szavainak titkosírását bogozgatni, de olyan labirintusban bolyonganak, ahol nincs, nem lehet vezetőjük. Mert a Másik maga sem tudja, hogy mit tesz, mi vezérli, maga is tévelyeg. A tévelygők kalauzolják, és félre is vezetik egymást és így magukat.

Stendhal, a *Szerelemről* c. írás szerzője, szinte egész életében a szenvedélyjáték mániákusa volt, s ennek nyomai a műveiből sem hiányoznak. A San Francesco a ripa c. írásban például a *francia*, Senece, egy pillanatra sem érti helyesen az *olasz* nő, a Campobasso lelki rezdüléseit, valódi intencióit, és ez a félreértés az életébe kerül. A bosszú után a nő valószínűleg azzal az önáltatással tér meg, hogy *helyesen* jár el, becsülete diktátumának tesz eleget, pedig

³ „... és a szekér érzéketlenül tudomást sem szerezvén a változásról, az élt holttal váltotta fel...” uo. 218.

⁴ „Szinte másból sem állnak a szerelmi viszonyok, mint a partner figyelemével való ilyen mechanikus játszóadásokból.” Ortega y Gasset: A szerelemről, Akadémiai Kiadó, 1991. 52.

a rossz játékos, a „játékrontó” büntetését szenvedni el, sorsává teszi azt a „képtelen komolyságot”, ami ellen játékba lépett.

A *Minna von Wanghel* és a *Vanina Vanini* c. elbeszélésekben a két nő úgy véli, hogy a „morál teleologikus felfüggesztése” lehetséges, ha a szenvedély diktálja, ha a boldogság elnyerhetéséről van szó. Mindketten vétenek a férfi (a Másik) becsületkódexe ellen, mert úgy vélik, hogy egy magasabb, közös igazság (és morál) jegyében helyesen („szabályosan”) járnak el, de nem így van, a férfi undorodva löki el őket, és ekkor nem csak a boldogságot, de mindent elvesztenek, kiderül, hogy a játéktér nem elkerített színpad volt, hanem maga a teljes élet.

Az *Ernestine* c. novellában a (szó szerint is) ismeretlen Másik lehetséges érzéseit, lépéseit fejtegetve, találgatva az ifjú Ernestine indokolatlan feltevésekbe bocsátkozik, és bonyolult rendszereket épít e khimérákra. Felteszi a kérdést: „Remélhetem, hogy igazán szeret?”, és azt, hogy „Vajon nem csupán játékból mondja, hogy szeret?” És valóban, ez a kérdés egyedül, sőt talán egyáltalán nem dönthető el. Fogadkozik, hogy nem néz többé *parancsolóan*, hiszen akkor nem fog tetszeni. Ezentúl a „parancsolóan” játéka egyik alapszava lesz. Mint ahogy az a feltevés is, hogy az ismeretlen Másik szegény, talán egy paraszt fia. „Miként viselkedjen, hogy el ne veszítse egy ennyire szellemes férfi becsülését?” (De vajon valóban szellemes-e és becsüli-e?)

Játék és szerelem határán, elvileg igazolhatatlan feltevések közt jön létre az a beszédhelyzet, amikor az olyan mondattöredékek, mint „*ön iránt égő szerelemmel*”, „*szenvedélyemmel!*” mintegy *ki-kristályosodnak*, mint a Salzburg sóaknáiba hullott gallyak. Élni kezdenek, miután meghaltak — már nem valakinek a szavai, hanem a szerelem (a játék) axiómatikája, egy textus, tehát egy immár személytelen cselekvés magmondatai, önállósult illokucionáris tettek sorozata.⁵ Amiket ismételve, akárha imádkozna, Ernestine végül „eltévedt okoskodásai közepette”.

3. Egy empirikus játékaktusban maga az élet, az a bizonyos „élet-többség” (Nietzsche kifejezése) villan fel, az, mely szolgálatába állítja a tudatos célok, értékbecslések, akarások világát a maga egészen más célja érdekében, úgy, hogy mi magunk csak esetleges

⁵ „Az érzések szókészlete és szintaxisa éppoly kötelező erejű, mint a nyelv.”
A. Gehler: *Az ember, Gondolat*, 1976. 463.

eszköz vagyunk a kezében. A szabályjáték szerephálója minél stabilabb, önazonosabb látszólag, annál inkább szaggatja szét a felismerés, hogy olyasvalami történik, ami nem függ az akaratunktól, aminek a bábjai vagyunk. Couperin, Scarlatti, Galuppi csembalózenéjének gyermeteg és marionettszerű világa ezért tragikus. Az átlátható és gépies rend, a szabályháló fenyegető és mintegy egzakt kiszolgáltatottságot sugall. Az „élet szabályszerűségei” és az „emberi egzisztencia normatív jellege” közötti ellentét ezekben a játékokban mindig egy nagyon is aggályos, ceremoniális „táncrend” és a történés elszabadulása közötti feszültségben fogalmazódik meg. Gondoljunk a *Veszedelemes viszonyok* vagy a *Carmen* világára.

A szerelem a tehermentesítési elv⁶ legparadoxabb területe: miközben a legmagasabb rendű tudati, tehát kívülre orientált energiák a maguk látszólagos szabadságát, emancipáltságát a végsőkig cizellálják, a mélyben, a homályban a legpriméresebb életfunkciók vagy maga az Élet lép működésbe, és visz végbe valamit, aminek a mi-kéntje abszolút rejtve marad előttünk. A Carmen-típusú játék ennek a banális paradoxonnak a szimbolizálása. Fontos, hogy a Másik talány legyen: cigány, iker. Olyasmi, amiben az élet biologikumra radikálisan fejeződik ki. A tehermentesített fantáziának (a játéknak) éppen ezzel, a *megfejtethetetlen idegennel* kell kapcsolatba kerülnie. Ahogyan a bikaviadalban a torréró az állattal, akit pontosan kidolgozott szabályok szerint kell megölnie, és közben ő is meghalhat. Mindezt olyan zene fejezi ki, ami a legbanálisabban megjósolható, és így anticipálható, tehát az akcióba fölvehető reakciót fejezi ki. Úgy, hogy *éppen ezért* tudható: egészen másként cselekszik majd a Másik. Ilyen például a tangó egyszerű világa. A műfaj fejlődése is jellegzetes. Először a bátorságkultuszt, egy nagyon argentin gauchó-folkloort, késelést és külvárosi hangulatot hordoz, később egyre jobban kikopik belőle a genius loci és helyette valami internacionális melankólia és vizenyős fájdalom tánczenéjévé lesz. Mintha a műfaj legbensőbb ontológiai sorsjegye volna, hogy milongából tangó lesz, Cid-románcból anoním melodráma — az ismétlés ellenállhatatlan kényszere folytán. Ha nincsenek már rapszodoszok, mondja el bárki, s ha nincsenek már igazi hősei, szóljon bárkiről. S itt tárul fel a Don Juan-témával való lényegi ellentét: míg amaz a platóni ked-

⁶ A tehermentesítési elv Gehlen antropológiájának egyik fontos kategóriája. Lásd pl. id. kiad. 37., 85. skk. és passim.

vesről, a szeretetről szól, a csábítóról, aki magához láncol, noha semmit nem tesz ezért, a „románc” a szeretőről szól, a magányos istenről, aki örökkön a menekülő kedves nyomában van, párbajozik, késel, várakat vív, Tageslied-eket énekel hajnalonta, olyasvalakiről tehát, akiben „mi”, a játékon kívül állók, a sóvárgó voyeur-ök a rokonunkra ismerünk kissé, mert éppúgy boldogtalan és melankolikus — persze, ő a szó mélyebb, görög értelmében —, mint mi, csak éppen, s ez az, amiért ezredszer is újra megkívánjuk, mert ő belül van a drámán, és érezzük rajta a játéktér izzását.

4. A művészetfilozófiai alapképlet: polgári voyeur figyeli az udvari szertartásrend szigorú szabályai szerint lejtő táncosokat, mesterkélten áriázó hőstenorokat, a románcok és balladák ismeretlen hőseit, akik minden mozdulatukkal a szenvedély megfékezett erejét hirdetik. A játék a pragmatista civilizáció és a (dekadens érzésvilágú) arisztokratikus kultúra választóvonalán zajlik. A (rokokó) Éroszról szól, aki a végképp anakronisztikussá váló udvari kultúra felbomló szabályrendszeréből éppen dezertálni készül. Titkaként viszi magával a tánc zárt formavilágát és az áriák bel cantoját, manierista líráját, de még mélyebbről a trubadúrok és a minnesangerek beszédmódját is. A polgári voyeur mindebből semmit sem ért, csak azt érzi homályosan és sorsterhesen, hogy egy hatalmas, démonikus erő rejtőzik előle, akit borzongva megleshet. Előhívja belőle a pornográf fantáziálást, ami valami megfogható tárgyat is keres magának. Így születnek meg a szenvedély professzionistái és áldozatai, a titokzatos hősnők, (Carmenek, Zulejkák, Lucretia Borgiák) vagy egyszerűen a demonizált, veszélyes Erősz, és a jóra való „nevelődni vágyó” polgári ifjú, aki megkísértetik, és belepusztul vagy kigyógyul.

Erősz veszélyes kultúrája újra meg újra hatalmába keríti a polgári civilizációt. Sganarelle (alias Leporello), aki végignézi a feudális nagyúr erotikus játékait. Az egyszerű katona, aki halálosan szerelmes lesz a titokzatos cigánylányba.

A felvilágosodás intermezzójából a romantika „időtlen” toposzt csinál, amit azóta a szórakoztatóipar és a „frivol műzsa” ezerféleképpen variál és sokszorosít.

5. A polgári voyeur számára éppen az válik túlhaladottá vagy értelmetlenné, amit Kierkegaard ír: „Ha viszont a szellemileg meghatározott közvetlen úgy határozódik meg, hogy kívül esik a szellem birodalmán, akkor a zene benne leli meg abszolút tárgyát.” És: „...csak zene fejezheti ki, a nyelvben nem fejeződhetik ki, mivel

szellemileg úgy van meghatározva, hogy kívül esik a szellemen, tehát kívül esik a nyelven... az a közvetlenség, amelyet ily módon kizárnak a szellemből az érzéki közvetlenség... a kereszténységhez tartozik. A zene az abszolút közege...”⁷

A szellem (tehát a nyelv) és a szellemileg meghatározott közvetlenség keresztény dichotómiája eltűnik, tehát elvész a közvetlenség szellemi meghatározottsága, rendszerbeli démoniája is. Hiszen a polgár öröksége, a protestáns etika és a felvilágosodás, a hivatásetika racionális aszkézise és a szekularizált kritikai szemlélet képtelenek Erósz (és a játékot) akár elutasító, akár igenlő, de *szubsztanciális* módon meghatározni, és ekként megszelídíteni. Ezért idegenedik el és válik irracionális hatalommá a számára Erósz (és a játék) kizárva, hogy részvevő lehessen, játékos, arra kárhóztatva, hogy nézőként, kívülről viszonyuljon hozzá, boldogtalan voyeurként. Így lesz az érzékiség — mintegy kiszabadulva a palackból — inkább „szellemileg meghatározatlan közvetettség”, amit ily módon *bármí* kifejezhet, de bármí fejezi is ki, minden idézet és utalás lesz, közvetítése annak, amihez ő voyeurként viszonyul. Az idézet közege lehet nyelv és zene, mindaz, amiben a keresztény kultúra ezt a dichotómiát akár pozitív, akár negatív meghatározásként tárolta. A zene tehát elveszti kitüntetettségét, kíséretté válik, tangóvá, flamencóvá vagy kosztümös előadásban (barokk) tánczenévé, és ezek leszármazottjaivá, sokadik generációs ismétléseivé, továbbutalásaivá. A zenének ez a hangsúlyeltolódása a filmen (a voyeur specifikus műfajában) figyelhető meg, ami a húszadik században a polgári Erósz, tehát a „szellemileg meghatározatlan közvetettség” voltaképpeni műfajává lesz.

6. Ezt a műfajt, ami nem is az voltaképp — amely a reprezentatív és a polgári nyilvánosság, a tradíció irányította és a belülről irányított karakter választóvonalán született és emancipálódott —, olyan műfajnak látom, aminek az állandó ismétlés a lényege, szemben azzal, amit Kierkegaard ír: „Minél elvontabb, tehát szegényesebb az eszme, annál elvontabb, tehát szegényesebb a közeg is, annál nagyobb a valószínűsége annak, hogy semmiféle ismétlés nem képzelhető el..., hogy az eszme, amikor megtalálta kifejezési formáját, akkor mindörökre találta meg.”⁸ Pedig ez az eszme igencsak

⁷ S. Kierkegaard: Mozart Don Juanja, Magyar Helikon, 1972. 38–39.

⁸ Uo. 16.

„szegényes”, a románc eszméje, középpontjában az epikai végzet vagy a Véletlen a szerelmi érzés sorsteli szubjektivitása vagy üres partikularitása formájában, de éppen ezért végtelenül változatos, variálható és ismételhető. Ugyanezért lehetetlennek érzem a formális meghatározását is azon kívül, hogy „játék, ami általában halállal végződik”. És hogy a „pszichológiai regény”, a realista narratíva mellékterméke vagy (démonikus, pornográf, „retrográd”) ikertestvére, az eltagadott Másik.

Egy ilyen változat hitelességének talán egyetlen pozitív kritériuma a bemutatott halál minősége: hogy igazi vagy sem, üres partikularitás és véletlenszerűség vagy epikai (és lírai-drámai) igazságként megélhető szubjektivitás. De ez a szubjektivitás sosem emelkedhet az „érzéki zsenialitás” szintjére, sosem lehet hőse, akiben végső, tökéletes alakot ölt. Hiszen a „csábító” itt az az erő, ami játékba visz, és az áldozata bárki lehet, s a románc, ami megénekli, bármilyen esztétikai rangú, kuplé vagy remekmű, és a kettő közötti határ talán nem is olyan elvágólagos, mint máshol. Hiszen egyes német szomorújátékoktól Byron elbeszélő költeményein, a Wertheren és a Carmenen át majdnem egyenes út vezet a húszas évekbeli német és a későbbi hollywoodi filmrománcokig. Az olvasónak (és a nézőnek) esetről-esetre kell eldöntenie, hogy a játék, amibe bevonták, jó volt-e vagy giccs, az adott változattól független (absztrakt, heteronóm) esztétikai norma nem áll a rendelkezésére és nem segíti.

Budapest

Simon Balázs

